

De la melancolía al horror

Una aproximación a la gráfica de Ricardo Warecki

Por Elizabet Veliscek

elisabet-veliscek@hotmail.com - Universidad Nacional de Rosario, Argentina

SUMARIO:

Durante gran parte de su itinerario plástico, el artista rosarino Ricardo Warecki elaboró imágenes gráficas inspiradas en los repertorios iconográficos y en las convenciones estéticas de los movimientos modernos. Las nuevas formas de figuración, el expresionismo y el surrealismo fueron re-interpretados en una clave peculiar a partir de ilustraciones y grabados. En ellos prevalece desde una mirada sobre el sentimiento melancólico hasta paisajes oníricos, donde aparecen el erotismo y la violencia de los márgenes urbanos o la aspereza de la propia naturaleza. Estas imágenes, publicadas en periódicos y revistas culturales de Rosario desde finales de los años treinta hasta los primeros cuarenta, eran acompañadas por relatos literarios con un estilo narrativo cercano a lo fantástico. Si bien dicho vínculo operó como refuerzo de sentidos, Warecki se permitió ciertas licencias que le dejaron explorar *significados diversos, excediendo las propias narraciones literarias*. En un continuo devenir entre la representación de atmósferas de sosiego y escenarios caóticos, sus ilustraciones exhibieron una mirada cargada de emociones contrapuestas. Una ambigüedad que constituiría un rasgo distintivo tanto de su obra gráfica como de su personalidad.

DESCRIPTORES:

Gráfica, movimientos modernos, Rosario, literatura

SUMMARY:

During a large part of their itinerary plastic, the artist of Rosario, Ricardo Warecki, produced graphic images inspired by the iconographic repertoire and the aesthetic forms of the modern movements. The new forms of figuration, expressionism and surrealism were reinterpreted in a peculiar key from illustrations and engravings. Therein prevails since a poetic vision about the melancholic feeling until oneiric landscapes where it appears the eroticism and the violence of the urban margins or the roughness of the nature. These images, published in newspapers and cultural magazines in Rosario from the late thirties until the first forty, were accompanied by stories with a narrative style close to the fantastic. While this link operated as booster of senses, Warecki were allowed certain licenses that abled him to explore diverse meanings, exceeding the own literary narratives. In a continuous state of flux between the representation of the atmospheres of calmness and chaotic scenarios, his illustrations exhibited a gaze charged of contrasting emotions. An ambiguity that would be a distinct feature in his graphic and his personality.

DESCRIPTERS:

graphic artwork, modern movements, Rosario, Literature

91

UN ILUSTRADOR MODERNO

Durante distintos momentos de la década del cuarenta Ricardo Warecki (Rosario, 1911-1992) elaboró una serie de imágenes gráficas que, por sus modos de representación, rápidamente se alinean con las estéticas de las "llamadas al orden" aparecidas, fundamentalmente, en Italia, Alemania y Francia luego de la I Guerra Mundial. Pero, también, con alternativas artísticas más radicales vinculadas a ciertas variantes del expresionismo y del surrealismo. Entre sus temáticas, la representación de paisajes habitados por seres inanimados se enlaza con tópicos oníricos como la muerte y el erotismo, el horror y la violencia. Desde aquellas imágenes que expresan una atmósfera mágica hasta los motivos más descarnados, las estampas del creador rosarino evidencian una preocupación por un tipo de repertorio iconográfico, donde el elemento perturbador está continuamente presente.

Si los motivos plásticos adoptados formaban parte de un corpus de interpretaciones peculiares basadas en sus propias lecturas literarias, podrían pensarse también, y debido a su inscripción en el inminente contexto bélico, como una forma de resistencia simbólica frente a la amenazadora destrucción del hombre y de la naturaleza. En el marco del arte argentino, la divulgación de grabados e imágenes gráficas que aludían a la expansión de la pobreza, el avance fascista y los desastres bélicos, permitió crear un canal alternativo de circulación de imágenes con fines de crítica social. Tal es el caso de algunos artistas que trabajaron en Buenos Aires como R. Forner, P. Audivert, V. Rebuffo, S. Sergi, los grabadores de la agrupación Artistas del Pueblo, entre otros, o creadores de Rosario, como J. Marín Torrejón, J. Vanzo, L. Gambartes o G. Cochet, quienes construyeron, a través de sus obras, un horizonte simbólico que puso de manifiesto el dramatismo y la violencia desplegada durante el segundo conflicto internacional. No es casual que aquellas piezas gráficas de Warecki identificadas por su aspereza

hayan aparecido, justamente, en una época signada por los conflictos sociales y el peligro fascista. Un momento donde los artistas intentaban nuclearse en agrupamientos caracterizados por la heterogeneidad de tendencias, a favor de la cultura (Fantoni, 2011).¹ Por ende, y más allá de las filiaciones estéticas asumidas, las coyunturas sociopolíticas acontecidas a nivel mundial suscitaron inquietudes diversas que de una manera u otra se plasmaron en la gráfica del artista rosarino.

La serie de ilustraciones, tintas y grabados realizadas durante este periodo comparten un discurrir entre el orden y la turbación. Las figuras femeninas delicadas e ingenuas contrastan con otras más carnales donde el erotismo y los instintos primarios tienen cabida; los paisajes naturales envueltos en una atmósfera limpia y misteriosa conviven con escenarios caóticos caracterizados por la extrañeza; a su vez, los cuerpos abatidos por la melancolía se transforman en seres dolientes y maquiavélicos. El dibujo realizado a plumín y el grabado en madera fueron los medios predilectos de Warecki para obtener trazos vigorosos de texturas y entramados de líneas. La misma plasticidad de estas técnicas y los vivos contrastes funcionaban a modo de complemento en sus imágenes surrealistas. Sin embargo, las composiciones de contornos delimitados y estructuras precisas, que evocan los realismos modernos, adoptaron los delicados matices aportados por los lápices y las acuarelas a color reproducidas posteriormente en blanco y negro. Este último enfoque adquiriría, entonces, gradaciones y sutiles juegos de sombras, que sus trabajos oníricos de connotaciones sexuales desplazarían, comúnmente, por trazos netos.

El gran acervo de piezas gráficas que Warecki reunió a lo largo de su vida es producto de una intensa labor periodística, la cual le permitió ingresar, al mismo tiempo, como dibujante, diagramador de los suplementos literarios y secretario de redacción en el diario

La Capital.² Durante varias décadas cumplió el papel de dibujante consumado, realizando un sinnúmero de ilustraciones para la sección literaria e infantil de este prestigioso periódico. De igual manera, entre la variedad de proyectos editoriales que obtuvieron contribuciones del artista figuran algunas revistas dedicadas al ocio y la cultura, así como boletines y periódicos. Podemos mencionar al respecto la festiva revista *Monos y Monadas*, dirigida por Nicolás Viola entre 1934 y 1936; los emprendimientos del escritor R. E. Montes i Bradley durante los años cuarenta, como el *Boletín de Cultura Intelectual* o la revista *Paraná*; los rotativos de periodicidad irregular editados por el Círculo de Prensa de Rosario, como *Anales del Periodismo en Rosario*; las entregas de la célebre publicación rosarina *Espiga* dedicada a las artes y las letras, conducida por Almirar D. Taborda entre 1947 y 1955, o bien, diferentes periódicos como *Tribuna*, *Crónica* y el ya mencionado *La Capital*. Resulta significativa aquí su asociación, desde principios de la década del treinta, al Círculo de Prensa de Rosario,³ institución nacida bajo el deseo de agremiación y defensa de la profesión periodística, en la cual realizó diversas tareas como corresponsal, caricaturista y años más tarde como vocal principal. Su frecuente actuación en este espacio le concedió una privilegiada posición en el interior del medio periodístico, lugar de poder que no ocupó con la misma intensidad en las instituciones culturales tradicionales. Por tal motivo, es habitual la aparición de Warecki en las secciones gráficas de numerosas publicaciones periódicas que lo contaban como dibujante de planta o invitado de honor.

Estas revistas y periódicos de gran circulación, si bien no formaban parte de los espacios institucionales clásicos ligados a los saberes y la cultura letrada, operaban como mecanismos paralelos de procesamiento cultural. Una dimensión que se caracterizó por un entramado social en el que se relacionaban intelectuales del ámbito periodístico y literario –pensamos en

las figuras de Fausto Hernández, Attilio Dabini, Rosa Wernicke, Roger Plá, Abel Rodríguez, quienes colaboraban regularmente con cuentos, poemas y novelas cortas–, así como creadores visuales e ilustradores con diversas “propiedades de posición” (Bourdieu, 2002: 9-10) en el campo artístico.⁴ Dos esferas aparentemente aisladas, el periodismo y el arte, que lejos de permanecer escindidas suponen un engranaje de relaciones entre los escritores, los artistas y el público lector. Las representaciones ensayadas por Warecki pueden ser consideradas, entonces, como artefactos culturales enlazados a un medio no perteneciente al campo artístico –la prensa moderna– pero que definitivamente influyeron en el imaginario de receptores y creadores visuales, consumidores activos de los productos que ofrecen los medios alternativos de circulación. Porque no sólo desde la colección conservada en museos y galerías realizó un aporte fundamental a la historia del arte. Su intensa actividad en áreas de difusión masiva como la publicidad y la escenografía, las ediciones baratas y los periódicos, dan cuenta de una apertura hacia otros espacios. Su inscripción en estas zonas marginales señala, por un lado, una actitud intrépida que concuerda con la misma experiencia vertiginosa de la vida moderna y, por el otro, una apuesta hacia el poder de la ilustración. Un proceder entre los bordes de la cultura alta y baja, que si bien era una particularidad compartida con otros artistas del periodo, operó como una problemática constante a lo largo del itinerario de este creador autodidacta.

La imagen gráfica constituyó un dispositivo que por su misma circulación seriada, efímera y de pequeño formato le permitió explorar el legado de la vanguardia dentro de espacios periodísticos que ya desde los años treinta estaban afianzándose institucionalmente. Si la pintura de Warecki solía enmarcarse en la representación intimista de figuras femeninas o en los tipos sociales del arrabal, las técnicas gráficas le ofrecieron un universo de posibilidades con las cuales

podía desarrollar sus propuestas más arriesgadas. La combinación de blancos, negros y diferentes valores de grises que actuaron como parámetros en el ámbito editorial de la prensa, reactivaron sentidos y motivos diversos en su obra. Fue debido a la difusión alcanzada en los medios impresos y a la calidad de sus trabajos, que adquirió por aquellos años un alto reconocimiento como dibujante.

Por otra parte, si las ilustraciones de Warecki presentaban las construcciones estilísticas derivadas de las corrientes restaurativas, así como de ciertas variaciones más radicales del arte —expresionismo y surrealismo—, los relatos literarios que acompañaban estas imágenes exhibían un especial gusto por lo fantástico. El mismo se percibía en ciertos elementos alucinatorios, en los giros y sorpresas de la narración, en temáticas vinculadas a la locura, el extrañamiento o los ambientes nocturnos. El género fantástico y la poética de lo extraño fue un producto de la experiencia narrativa del siglo XVIII, en la cual se descubrieron y recrearon las posibilidades de la narración, como la vivencia interior de los personajes o el gusto por la aventura y el horror. En ocasiones, diversos autores del siglo XIX como Ernest T. A Hoffmann, Henry James o Prosper Mérimée se anticiparon a las experimentaciones modernas que algunos movimientos de vanguardia como el surrealismo o el realismo mágico luego llevaron al extremo (Ceserani, 1999). Es muy probable, entonces, que los relatos periódicos y cuentos cortos de ciertos autores representativos de la literatura nacional, publicados junto a ilustraciones y dibujos, se inspiraran tanto en la narrativa fantástica decimonónica como en sus variaciones del siglo XX influidas por el lenguaje mágico y onírico. A la luz de ello, ciertos cuentos y poemas de Félix Molina Téllez, Horacio José Lencina y Ana María Calvente adoptan mecanismos literarios que los acercan a una representación de espacios imbuidos en la magia o en rituales sagrados, en el aislamiento humano, la reclusión e

incluso la muerte. Una correlación entre el estilo literario y el artístico que en el caso de Ricardo Warecki aportará un rasgo distintivo a lo largo de su obra gráfica, originando aún sentidos diversos que exceden las propias narraciones literarias.

LA ESPERA EN SOLEDAD

El 20 de octubre de 1940 el escritor Horacio José Lencina (1928-1988) publica “El último sueño de Marialba”, un cuento que evoca su continua búsqueda poética apoyada en un estado de ánimo transitorio, vinculado a la melancolía saturnina. En la tradición literaria esta conexión tan estrecha entre la melancolía y Saturno se remonta a ciertos escritores y astrólogos árabes del siglo IX, que pronto asociaron los planetas con los humores: así el color propio de la bilis negra se enlazaba a la oscuridad de Saturno (Klibansky; Panofsky; Saxl, 2012: 139). El legado artístico de la nostalgia, a su vez, encontró en el grabado de Durero *Melancolía I* (1517) su máximo exponente, mientras la pintura de entreguerras recurrió a las figuras acodadas y solitarias para retratar este particular sentimiento. Siguiendo con la tópica, el texto de Horacio J. Lencina remite a las tristes ensoñaciones de una mujer que en cada crepúsculo se oculta en las inmediaciones de un huerto cercano y sentada “en un banco agazapado por la lluvia” recuerda a un amor lejano. Escribe el poeta, “se enojaron una noche porque él rompió, de un cascotazo, la bola de porcelana de la luna, caída en el agua de una fuente”. Esta metáfora es ilustrada por Warecki (fig.1) a través de una gran luna espejada en las aguas de un lago, rodeado de árboles y montañas. Un paisaje que extraña por la convivencia entre la aridez de la tierra y la abundante vegetación, poniendo en evidencia aquella cualidad apuntada por Franz Roh sobre una humanidad que “parece indefectiblemente destinada a oscilar de continuo entre la devoción del mundo del ensueño y la adhesión al mundo de la realidad” (Roh, 1927: 37).

En un segundo plano de la imagen, dos figuras fantasmales con sus rodillas dobladas sobre la arena pertenecen al mundo del recuerdo y de la imaginación romántica de Marialba, quien ahora por última vez – pues su muerte se acerca – los tiempos pasados. Los brazos de esta joven rodean su estrecho vientre – la cintura ceñida y las caderas anchas fueron habituales en las representaciones femeninas de Warecki – mientras inclina hacia el costado su largo cuello y rostro ovalado. Tanto la elegante estilización de los cuerpos y los cuellos relativamente elongados, si bien recuerdan a las figuras de Amadeo Modigliani y a las esculturas de Constantin Brâncusi, aluden a cuerpos articulados que parecen emular la estructura de las muñecas y la tersura de los maniqués. Un tema presente en Warecki a través de la representación de cabezas hieráticas, ojos fijos y articulaciones mecánicas que la pintura *Retratos de muñecos* de 1945 luce de manera directa. Este motivo reforzaría aquí una tópica metafísica y surreal vinculada a lo siniestro freudiano, en particular tras las muñecas y autómatas que tienen la apariencia de un ser animado (Fer, 1999) o su versión inversa en Warecki a través de las figuras humanas que parecen maniqués.

La imagen de la mujer ensimismada en su mundo íntimo puede asociarse a un tema eminentemente metafísico como el de la espera en soledad. Un motivo que aparece de manera recurrente durante los años veinte en la obra de Mario Sironi, Carlos Carrà, Arturo Martini o Georg Schrimpf: “cada vez se trata de una figura femenina inmóvil y pensativa, perdida en la meditación aparentemente sin objeto” (Clair, 1999: 71). La espera de Marialba adquiere también una insistencia casi obsesiva, convirtiéndose ella misma en un objeto petrificado, casi escultórico, bajo la extrañeza de una luz lunar. Una actitud íntima que recuerda el óleo *Mujer sentada y paisaje* (1927/8) de Mario Sironi, en el cual se observa una mujer desnuda con la mirada perdida reposando su cuerpo sobre una gran superficie rocosa

y rodeada por un paisaje en ruinas.

A lo largo de la obra de Warecki es posible advertir una reflexión en términos estilísticos a partir de su preferencia por la figura femenina, el retrato y el paisaje, éste último usualmente como fondo de sus composiciones. Pero a diferencia de aquellos artistas que emplearon cuerpos desnudos idealizados en consonancia con una larga tradición iconográfica, este creador se alejó del estereotipo de la figura femenina en su condición primaria e instintiva para ahondar, en cambio, en el aspecto moral e intimista de la mujer, aun cuando exhibiera su costado sensualista. En su gran mayoría las mujeres de Warecki se presentan vestidas, a excepción de que la figura fuera utilizada como un elemento válido para el análisis de la forma. En el dibujo que ilustra “El último sueño de Marialba” la identificación de lo femenino con la naturaleza no se relaciona entonces con la fusión del cuerpo desnudo y del espacio natural en su especificación salvaje, sino en un ideal de comunión con la pureza del entorno, como oposición al torbellino del progreso, el vicio y la inmoralidad que caracterizaban a la ciudad. En este sentido el medio representado no coincide con un paisaje local concreto; en parte sueño y en parte realidad, las colinas del fondo y la hilera de árboles están teñidas por un enfoque tan preciso y por un aire tan limpio que pareciera no haber atmósfera, una caracterización del paisaje que era sumamente habitual en la pintura del realismo mágico. Intención que armoniza con su propia idea de la naturaleza como recreación plástica de una impresión espiritual: “por riberas de sombra, por praderas de luz – escribe Warecki – la mirada del paisajista auténtico sólo encuentra el eco cromático de las voces que resuenan en su alma. Por tal virtud, la naturaleza se aviene a reflejar, furtivamente, las íntimas resonancias del hombre” (Warecki, 1946: 38).

En diciembre del mismo año, el artista ilustra otro texto de Horacio J. Lencina (fig.2) en el cual vuelve a emplear una figura de aspecto melancólico, esta vez

un muchacho "sentado en una piedra del sendero que baja al río", en la oscuridad de la noche. La ambientación nocturna y sombría, a la cual alude el texto, es otro de los asuntos preferidos por el género fantástico al que adscribían ocasionalmente los autores analizados. Pero también se asocia a la melancolía saturnina, a través de la importancia que ésta le concedió al negro, color funesto relacionado estrechamente con la muerte. La opacidad de la noche se relaciona además con el lenguaje del inconsciente, en contraste con la luminosidad del día y la racionalidad.⁵ En este abismo del sueño se encuentra un sauce al lado de la figura, que con sus ramas delgadas y colgantes acompaña el lamento del hombre. El mismo sauce que aparecía ya en la imagen anterior, escondido detrás del banco en el cual reposaba Marialba.

Por la resolución eminentemente sintética, el contraste de blancos y negros plenos y el tipo de textura lineal, esta tinta pareciera estar elaborada a la manera de una xilografía, una práctica por la cual el artista mostró gran preferencia. Ya desde temprana edad había trabajado la talla y el torneado de maderas finas en el taller de su padre, quien había adquirido el oficio de la ebanistería en su tierra natal, perfeccionando la técnica hasta convertirse en un diestro grabador. Los planos de luz y sombras, que dividen de manera tajante el rostro de la figura, parecen enfatizar el carácter moderno y sintético que cultivaba en la xilografía. Resulta evidente, aun, la semejanza estilística e iconográfica de estos dibujos con la serie de grabados que el mismo Warecki imprimió años más tarde para el libro *La barranca y el río* del escritor anarquista Abel Rodríguez (Veliscek, 2013). Tanto la selección de cuentos publicados como las estampas que acompañaban a los textos evocaban un universo de seres abstraídos en sus labores e ideales, rodeados en su cotidianidad por el río y el barrio, espacios sumidos en la soledad. Una serie de motivos que fueron recurrentes en toda la obra del artista rosarino.

CARNE, MUERTE, EROTISMO

Las ilustraciones a lápiz elaboradas para los cuentos "Josefilla", de Ana María Calvente de Helmbold (1901-¿?), para "Gualicho!", de Félix Molina Téllez (1900-1950), y las dos tintas impresas en el cuento "Momentos de la muerte transparente" del mismo autor,⁶ fueron resueltas por el artista mediante distintos recursos gráficos. Sin embargo, las cuatro imágenes comparten afinidades aunándose en su utilización del extrañamiento, concepto emparentado con lo siniestro freudiano. El sentimiento de "inquietante extrañeza", definido por el psicoanalista austriaco, encontraría identificación en los movimientos de entreguerras como la pintura metafísica y el surrealismo, a partir del tratamiento que éstos hacían de temas como la relación entre seres vivos y autómatas, la presencia del ojo, los instrumentos ópticos y las superficies reflectantes o incendiantes.

Una atmósfera viciada y cargada de erotismo se desprendía de aquellas imágenes, aunque el orden compositivo y la claridad formal de los dos primeros dibujos, divulgados en el diario *La Capital*, se apartaban, evidentemente, del enredo de líneas surcadas, de las figuras antropomorfas y de los fuertes contrastes adoptados en las tintas diseñadas para "Momentos de la muerte transparente".

Tanto Ana María Calvente como Félix Molina Téllez eran inmigrantes de procedencia española que habían repartido su vida entre una intensa labor intelectual y el campo de la plástica. La primera incursionó en la pintura al óleo exponiendo sus obras en diferentes ciudades del país y el segundo cultivó la gráfica y la linotipia, técnicas que desarrolló durante su estadía en Santa Fe (Abad De Santillán, 1967).⁷ Su libro *Tierra madura*, cuya portada fue creada por Warecki en 1940, lo ubicó en un lugar privilegiado dentro del terreno folklórico, siendo elogiado por Ricardo Rojas.⁸ El interés de Molina Téllez, un escritor avezado en los procedimientos gráficos, por la obra del artista rosarino, resulta

significativo en la medida que permite dar cuenta de la habilidad de Warecki en el manejo de las técnicas y en la mirada moderna, ocasionalmente cinica, que desarrolló en estas ilustraciones.

Ambos escritores emplearon en sus cuentos tópicos literarios ligados al surrealismo, poniendo en juego elementos terroríficos, episodios de brujería, locura, incesto y muerte. Una preferencia poética en la cual se vislumbraban ciertos matices telúricos y folklóricos que habían abonado buena parte de sus obras individuales. Atendiendo a los diversos usos que estos autores hacían de lo onírico, Warecki elaboró un repertorio enrolado en la representación de figuras con ojos desorbitados que habitaban rostros y cuerpos desfigurados por el espanto. Un tipo de iconografía cuyos antecedentes se remontan al siglo XVI y que asocia la muerte con la pasión amorosa a partir de motivos eróticos mezclados con temas macabros y elementos mórbidos. Como sostiene Philippe Ariès, “al igual que el acto sexual, en adelante la muerte es considerada cada vez más como una transgresión que arranca al hombre de su vida cotidiana (...) para someterlo a un paroxismo y arrojarlo así a un mundo irracional, violento y cruel” (2012: 54). Esta unión entre Eros y Tánatos ocupa un lugar significativo en la producción de Warecki. Una elección temática que posee tanto más sentido aún si tenemos en cuenta su afinidad con el surrealismo.

El cuento “Josefilla” de A.M. Calvente encubría un suceso amargo vinculado al incesto dentro de una comunidad alejada de la ciudad, pero que era entendido por sus habitantes como una posesión demoníaca o un ataque de locura. Lo esencial de la histeria radicaba en su propagación dentro de la escena doméstica, siendo concebido por los surrealistas, a partir de sus lecturas de Charcot y Freud, como un estado pasional propiamente femenino. Los síntomas del sufrimiento individual debían quedar en el margen de lo privado, en la penumbra de una habitación bajo la luz tenue de

una vela. En el dibujo, (fig.3) la joven se incorpora de su lecho con un ceñido vestido rasgado que deja uno de sus hombros al descubierto. Su rostro sumido en el espanto observa a la figura de su padre huyendo de la habitación, con un bulto que comprime fuertemente contra su pecho. Los ropajes drapeados se adhieren a los cuerpos hasta hacerlos prácticamente imperceptibles, sobre todo en la prenda de Josefilla, lo cual recuerda la técnica de los “paños mojados” griegos que dejaban lucir las transparencias de las telas para remarcar la sensualidad carnal y las curvas de la figura humana. Para Warecki era un pretexto que le permitía al mismo tiempo desplegar su destreza en los pasajes de luz, mediatinta y sombra según el tradicional método del claroscuro, el cual utilizó en una buena parte de sus dibujos a lápiz.

El padecimiento femenino y la muerte ocasionada por prácticas oscurantistas fueron asuntos recurrentes en F.M. Téllez, particularmente en “Gualicho!”, (fig.4) título e imagen que exhiben un precedente cercano en la témpera de mismo nombre pintada por Leónidas Gambartes.⁹ La naturaleza inconformista del movimiento bretoniano en su asociación con el humor irónico, que se observa en la témpera de Gambartes, es claramente relegada en la imagen de Warecki. Este caso parece más bien evocar las opacidades del inconsciente, donde acechan los secretos y los recuerdos de sueños, como en la inmensidad y soledad de un gran bosque. La lejanía recóndita es transmitida por el escritor cuando, en el mismo texto, señala: “A medida que el disperso rancharío de Santa Cruz desaparece en sombras, el silencio es un misterio que ronda el campo con augurios de muerte. Luces que no alumbran más allá de los aleros y reflejos rojos de los fogones manchan la oscuridad...”. A su vez, la gran capa oscura que envuelve el cuerpo de la bruja deja sólo entrever las facciones de un rostro envejecido y malévolo. El uso de esta prenda estaba asociado al Medioevo, época de fuertes represiones y castigos

contra los adeptos a la actividad espiritista, por lo cual la imagen adquiere una nueva connotación en sus vínculos con la historia del paganismo.¹⁰

Lo que une a ambas representaciones, además de la similitud en el uso de las convenciones estéticas, es la opción por paisajes aledaños e inhóspitos, que por su mismo alejamiento de la ciudad y de la “civilización” constituían medios propicios para los encantamientos mágicos. Una alternativa que si bien se recortaba de las visiones oníricas transcurridas en el entorno urbano, a saber, en la calle y la ciudad, en las galerías y en las vitrinas,¹¹ devolvía, a pesar de ello, el misterio perdido de los suburbios, de las extensiones del campo nocturno y solitario.

Por otro lado, las pequeñas tintas impresas en el texto “Momentos de la muerte transparente”, publicado inicialmente en 1943, ponen al descubierto un mundo de seres informes suspendidos en un paisaje dominado por troncos y ramajes secos que se alzan en el espacio propagándose como la maleza. La distorsión grotesca de las figuras se aleja de aquellos cuerpos idealizados y voluptuosos que había caracterizado a otros dibujos del artista por la década del cuarenta. La muerte como tópico, “la violencia que da pavor, pero que fascina”, como alguna vez sugiriera Georges Bataille, se intensifica en la primera de las dos ilustraciones cuya temática podría enlazarse con cierta visión apocalíptica de la cultura. Los efectos de la guerra, de los fascismos y de las crisis sociales, que habían tenido lugar desde las últimas décadas, desencadenaron un tipo de reflexión discursiva y visual donde los nuevos realismos aportaron calma y el surrealismo expresó los traumas angustiosos de la violencia. Como consecuencia, se crearon paisajes desconcertantes de figuras indefinidas y atmósferas empañadas por una bruma fantasmagórica.

El antropomorfismo de los árboles y enramadas así como las figuras de huesos roídos en la imagen elaborada para “Momentos de la muerte transparen-

te” (fig.5) pueden igualmente simbolizar el miedo a la propia muerte, en el que se filtran evocaciones de pesadillas. A su vez, el campanario suspendido entre el cielo y la tierra conserva un sentido místico potenciado por la mujer desnuda con su cuerpo torsionado y sus cabellos al viento, cargando un astro luminoso y montando un caballo, animal vinculado al planeta Marte, cuya visión se considera presagio de guerra (Cirlot, 1995: 110). La mujer sobre el caballo reaparecería con trazos más lineales y sintéticos ubicada en frente de un enorme reloj, ahora como metáfora de la espiritualidad y el tiempo, en una tinta producida para decorar la tapa del libro *Horas del alma* de Aristide F. J. Maañón (1940). Retomando la primera imagen, hay un gran contraste entre la figura femenina y el animal, que irradian vitalidad, y los cuerpos viscerales cuyas extremidades aparentaran transformarse en raíces, por lo que la imagen parecería representar una batalla entre el cielo y el infierno o, más precisamente, el bajo mundo en oposición a la redención espiritual. Los trazos y surcos que completan el fondo continúan la línea horizontal de la composición reforzando la direccionalidad de los cuerpos y su asociación, en este caso, con las tumbas y con la muerte. El ultramundo de los infiernos y de los purgatorios, motivos muy presentes en la imaginería medieval como metáforas de la desesperación humana (Gómez, 2009-1010: 269-287), son reinterpretados por Warecki en clave onírica, infiltrando con ellos ideas sobre la decadencia y el ocaso de la humanidad.

Por otro lado, un potente contenido sexual se desprende de la segunda imagen elaborada para el mismo texto (fig.6). En este caso, la presencia de un único ojo frontal sugiere una conexión estrecha con la pintura y la literatura surrealistas, fundamentalmente a partir de la obsesiva fascinación de Bataille por los ojos y agujeros como referencias eróticas explícitas (Jay, 2007). Un tópico que el movimiento de Bretón había también recogido de lo siniestro freudiano luego

de los famosos textos divulgados por el psicoanalista. El corazón negro y la estrella blanca que sostiene la figura con sus brazos lánguidos, pueden aun pensarse como el encuentro entre los placeres mundanos y la pureza de la castidad. Un tema que había preocupado a Warecki y que se pone de manifiesto en otras de sus imágenes donde la sensualidad se enlaza con lo virginal.

Estas temáticas y motivos iconográficos, si bien se relacionan con los textos que proponen ilustrar, son también un reflejo del clima social y político enrarecido hacia mediados de los años cuarenta. En este sentido, el fracaso de la Unión Democrática genera un estado de desconcierto entre los artistas y fue en ese momento cuando "Ricardo Warecki reunió a un grupo de pintores en el Círculo de la Prensa de la calle Santa Fe al bajo, antigua casa de los Uranga" (De la Colina, 2006: 16), como un modo de amparo hacia los plásticos de tendencias antifascistas y antiperonistas.¹² En un ambiente caracterizado por su agitación política, muchas piezas gráficas del artista van a traslucir de manera velada las conmociones sociales. Sin hacer referencia a figuras políticas ni adoptar lenguajes explícitos, sus pequeños dibujos y grabados constituían una suerte de manifiesto que circulaba entre los intelectuales y artistas a través de la prensa y las revistas.

100

LA MARGINALIDAD URBANA

En paralelo a una gráfica enlazada con la efervescencia de una urbe en proceso de transformación con sus fábricas y puentes, edificios y luces eléctricas, Warecki exhibía los aspectos negativos del paisaje urbano ligados a la marginalidad, como la prostitución, el crimen y el alcoholismo, poniendo en foco, también, las desigualdades sociales. Una mirada nihilista y existencialista sobre la ciudad, proclive a cultivar el cinismo en complacencia con la perversión humana y en donde en cada rincón está latente la violencia. A diferencia de aquellas imágenes de los escapa-

tes y boulevares de la metrópoli berlinesa cultivadas por Kirchner, Macke y otros expresionistas, Warecki prefiere "el sentir apocalíptico" de George Grosz y Ludwig Meidner. De hecho, la distinción entre una visión positiva de la metrópoli berlinesa a través del expresionismo urbano y de una visión negativa y denuncialista de la ciudad mediante la nueva objetividad es un tópico que recorre la textualidad sobre el arte y la cultura alemana (Frisby, 2007; Marchán Fiz, 1986).¹³ En este sentido, el dibujo para el libro *La ronda de los candiles* de F. M. Téletz (1938) y el del texto "¡ahora, Pedro" de R. E. Montes i Bradley (1941)¹⁴ reflejan por igual una visión del escenario urbano como espacio ensombrecido por el crimen y el sexo, el alcohol y el dinero, donde la fascinación por las torres industriales y el humo de las fábricas se entrecruzan con la indiferencia de la civilización moderna. Estas ciudades y entornos imaginarios, contruidos mediante yuxtaposiciones incoherentes, fusionan elementos derivados de la iconografía cristiana —que pueden intuirse a través de la figura de la joven María con la cabeza cubierta por un manto, o bien, de la cruz del calvario figurada en un poste de luz eléctrica— con sucesos confusos vinculados con el delito y la prostitución. Los símbolos de la piedad son transfigurados como objetos que han perdido su función mística y religiosa, para convertirse en parte de un paisaje caótico y excesivamente mundano. Y si bien las mujeres cubiertas con mantos eran habituales en la época, en este caso pueden asociarse con preocupaciones personales del artista. Lo cierto es que el interés de Warecki por las figuras bíblicas y los episodios cristianos atraviesa otras de sus ilustraciones como "Mohamed y Dante" (1940), de reminiscencias cubistas, donde el tema del cuento es alterado mediante la figura de un Cristo imponente dictando la palabra divina en la cima de un barranco; también en su dibujo para el texto "El capitán José María Paz en el convento de las Claras", del mismo año, en el que una procesión de monjas acompaña los pa-

sos sigilosos de un cura; y, especialmente, en un grabado sobre madera titulado *Descendimiento de la cruz*, realizado en 1944 e inspirado en las efigies cristianas medievales y renacentistas.¹⁵ Sin embargo, el talante espiritual y devoto adoptado en la xilografía como en las ilustraciones mencionadas se aparta de la ambigüedad de los escenarios urbanos aquí tratados, donde el poder del erotismo, que vigoriza el deseo y la sexualidad, contrasta con las referencias a deidades, vírgenes y objetos que simbolizan la piedad.¹⁶

Por otro lado, el desnudo voluptuoso e impúdico que abraza el poste de luz, en su imagen para *La ronda de los candiles*, (fig.7) escenifica la avaricia y la pervisión como contraposición a las figuras delgadas y virginales de sus otros dibujos, mujeres, por otra parte, siempre vestidas y en poses melancólicas. A diferencia de la femineidad articulada e inmóvil, aquí la desnudez se asocia con el infame mundo de los burdeles y los prostíbulos, reducto de la embriaguez y la corrupción humana. Es probable que de manera muy velada Warecki aprovechara también estas imágenes para denunciar la doble moral burguesa puesta en marcha en los escondrijos nocturnos de la ciudad, donde los placeres carnales se aunaban con goces masculinos como el tabaco y el alcohol. Igualmente, esta apoteosis de lo incoherente que entrelaza religiosidad y hedonismo no es fortuita en los dibujos del artista rosarino, pues el mismo F. M. Téllez refiere en su texto a una noche de taberna en la fría Rusia, donde se discuten cuestiones metafísicas y místicas. En efecto, las tabernas y los burdeles constituían espacios de sociabilidad masculina, comúnmente aceptados. Una estampa donde también emergen persecuciones eróticas que tienen antecedentes en la misma antigüedad, a partir de las diosas y Venus que son hostigadas por jóvenes y ancianos. En este caso, tres jóvenes asedian a una mujer desnuda, quien termina por trepar a un poste de luz, dibujo donde el artista se permite ciertas licencias al no ilustrar textualmente

el poema.

A menudo, estos escenarios marginales de los bajos fondos se cargan de figuras enigmáticas que se pierden en las calles de la ciudad. Pasadizos ocultos se convierten en espacios oníricos y fantasmales, a medio camino entre lo real y lo inverosímil, entre el sueño y la vigilia. Esta articulación entre diferentes niveles de realidad no es exclusiva de Warecki. De hecho, hacia los años treinta y cuarenta el surrealismo se extiende por la Argentina a partir de una serie de manifestaciones artísticas y culturales. Desde publicaciones que tuvieron un acercamiento con el movimiento a partir de sus textos, como la fugaz revista *Qué*, encabezada por Aldo Pellegrini, y la politizada *Contra*, dirigida por Raúl González Tuñón, hasta salones y exposiciones de arte en los que primaba la presencia de espacios de ensoñación y deseo. En efecto, numerosos creadores se identificaron con esta estética elaborando en algún momento de su itinerario composiciones en las que predominaba el espíritu de lo inquietante junto a los espacios encantados.¹⁷

La apoteosis del fragmento y del montaje, propia de los dadaístas y extendida al arte surrealista, asoma también en las imágenes de Warecki, sobre todo en la ilustración para el texto antes mencionado de Montes i Bradley. "¡ahora, Pedro" (fig.8) retoma la yuxtaposición de objetos y figuras, así como aspectos ligados al ambiente nocturno propio de las orillas, en el que aparecen animales, hombres borrachos y seres soñando sobre los desechos de la ciudad y el crimen. Entre las bocanadas de humo de las torres fabriles se esparcen fragmentos de edificios y calles empedradas cubiertas de sangre. La inmoralidad se entremezcla una vez más con figuras relacionadas con la pureza y la castidad, como la virgen, que puede leerse en la mujer afligida de cabeza gacha y cubierta por una túnica, en consonancia con las imágenes marianas tradicionales que la representan como mujer, madre o símbolo del sufrimiento. La figura femenina se transforma aquí,

entonces, en la que vela por el destino de la humanidad. Un escenario urbano poblado de prostitutas y delincuentes que deambulan solitarios por las calles nocturnas de la ciudad rosarina, como se percibe nuevamente en "El loco del callejón" (1939), un trabajo elaborado a tinta y plúmín en un apretado formato rectangular y vertical. Las construcciones cúbicas de las casas y paredones proyectan sombras y recodos solitarios donde se ocultan vagabundos con un destino incierto. La noche constituye el momento preferido en estas representaciones a partir de ambientaciones pesadillescas que evocan los mundos inferiores y tenebrosos, los bajos fondos en los márgenes de la ciudad.

Estas ciudades imaginadas y paisajes imposibles pueden enlazarse con una idea distópica de la urbe como escenario del pecado y el horror. Espacios alejados de una mirada romántica que patentan una violencia simbólica oculta en cada rincón y perciben el terrible ocaso de la civilización. Tópicos éstos que afloran reiteradamente en la gráfica de Warecki, más no en su pintura de tipo intimista. Sus óleos optan por motivos asociados a la maternidad y la femineidad, la vida placentera y ociosa en familia, los retratos de personajes allegados, así como las inmediaciones del barrio y aspectos relativos a lo social como campesinos o trabajadores. Una dualidad entre la obra autónoma y la obra gráfica que va a caracterizar el itinerario de este creador.

ENSUEÑOS Y PRESAGIOS

La naturaleza amenazadora inspira a Warecki el grabado para el cuento "La terrible mentira de Sámbar" (fig.9) del escritor y periodista santafesino Luis María Albamonte.¹⁸ Mediante la plasticidad propia del linóleo, los surcos de la superficie, los trazos gruesos y sueltos así como las formas angulosas recuerdan a algunas xilografías de Ernst Ludwig Kirchner y Karl Schmidt-Rottluff, donde las innovaciones formales y

el radicalismo en la composición se enlaza con temáticas ligadas a una naturaleza dramática y psicológica. El expresionismo de los artistas "El puente" es visible tanto en las líneas nerviosas y sesgadas de los árboles que se multiplican en el infinito, como en el rostro de rasgos duros del hombre que huye aterroizado en el primer plano. Igualmente, más allá de su posible conexión con el movimiento alemán, la mirada surrealista presente en otras imágenes del artista aún persiste. Sobre todo en su visión pesadillesca donde la inocencia se enlaza con la perversión, en este caso, a través de la silueta de un niño atrapado en la espesura del follaje mientras el hombre, supuesta figura paternal, escapa con temor.

El grabado se halla impreso sobre una lámina de color verde con la intención, seguramente, de prolongar la idea de lo arbóreo y natural propia del bosque. Pero no se trata aquí de un paisaje espiritual e idealista ni de una relación entre el hombre y la naturaleza. Tampoco de los frutos de la tierra ni de la representación de un espacio geográfico en particular. Se trata más bien, de un bosque impenetrable y salvaje, alejado de la civilización y habitado por figuras monstruosas que parecen surgir de la vegetación; de un paisaje terrorífico de troncos astillados y árboles inquietantes. En fin, de una naturaleza áspera en la que no se encuentra ni siquiera Dios.¹⁹

Entre las sombras del bosque lo humano se entrecruza con lo vegetal. La reiteración de la figura humana es, de hecho, una característica que atraviesa de principio a fin la obra de Warecki. A excepción de algunos casos, sus paisajes se hallan habitados por figuras pensativas o turbadas. Incluso sus retratos y autorretratos poseen un velo de melancolía donde se observan las señas de su identidad estilística. En efecto, el elemento dionisiaco no era precisamente un rasgo que pudiera hallarse en su pintura o en su gráfica. El movimiento y la embriaguez de otros artistas son sustituidos en estas imágenes por la mesura,

por las formas estáticas y pétreas cual esculturas de piedra. Y aún en el bosque, la agitación de los árboles y de la vegetación evoca miedos y fantasías que se apartan del éxtasis. Un sentido que podría enlazarse con la imaginería ligada a los cuentos de terror de la infancia, los dibujos mágicos y cuentos populares que habían inspirado algunas obras expresionistas.

Una afiliación al universo onírico se percibe nuevamente en las estampas elaboradas para los textos “La experiencia magnífica” del escritor rosarino Santiago P. Scherini,²⁰ y “Servidumbre y miseria del estilo”, un extenso artículo del político e historiador peruano Luis Alberto Sánchez. En ambos dibujos publicados en mayo y septiembre de 1940 en el diario *La Capital*, el sueño del vuelo es insinuado a través de un blanco penacho y figuras suspendidas en un clima nebuloso. Mientras, la tierra aparece simbolizada en los árboles de extrañas formas y arabescos fibrosos que aparentan raíces. Según Gastón Bachelard la poética de las alas y los plumajes así como el denso mundo del prado y del bosque, las flores y los frutos, se adhieren al reino de las ensoñaciones del aire (Bachelard, 2012). Un tema que el primer dibujo (fig.10) exhibe a través de un hombre con aire afligido y el ceño fruncido quien, vestido de traje, reposa la cabeza sobre su mano, absorto en pensamientos íntimos. Del otro lado del muro, a sus espaldas, se despliega un universo imposible de seres flotando sobre una atmósfera brumosa y árboles retorcidos. La forma suavemente ovalada y ligeramente alargada del rostro del personaje, así como el atuendo formal y acicalado recuerdan al hombre sentado sobre la orilla del río, del cuento de Horacio J. Lencina. En ambos casos el típico traje de origen inglés, comúnmente utilizado en la ciudad moderna, suscita cierto extrañamiento al no coincidir con el entorno natural del paisaje. Un tipo de prenda muy presente en las imágenes de Warecki durante los años cuarenta que se reitera en una de sus pinturas al óleo²¹ elaborada a mediados de la década: frente a un nítido paisaje

montañoso recortado sobre una ventana, un hombre de aspecto grave y silencioso es retratado vistiendo un traje de un azul intenso. El enfoque ultrapreciso de la pintura y la preferencia por este atuendo permiten enlazar la imagen con el *Autorretrato* que el artista alemán Carel Willink, representante del realismo mágico, pinta en el año de 1941.²² Pero también puede vincularse con aquellas composiciones surrealistas de Magritte en la que hombres con trajes y sombreros abombados experimentan las incongruencias del mundo moderno. Evidentemente, estas relaciones reflejan un acercamiento y una afiliación a los mismos procedimientos formales e iconográficos en función de intereses estéticos compartidos. Por otra parte, el escenario inesperado de esta imagen se renueva con algunas variaciones en la tinta “El príncipe Enrique”, publicada en una entrega del *Boletín de Cultura Intelectual* de 1940. En la inmensidad de un castillo medieval, un rey fastidiado observa el horizonte de un mar tempestuoso que lo envuelve secretamente. La espuma que producen las grandes olas marinas al romper sobre el empedrado de la torre pareciera hundir de a poco la fortaleza, constituyendo quizá una metáfora sobre el ensimismamiento del personaje, una figura abatida y “enterrada” en sus inquietudes. En efecto, aquellos asuntos patéticos parecen constituir un atractivo lo suficientemente profundo en Warecki como para tornarlos en elementos preponderantes en gran parte de sus composiciones.

Por el contrario, un intenso dinamismo se observa en la estampa que ilustra el texto “Servidumbre y miseria del estilo”(fig.11), insinuado por los adornos y arabescos del fondo, pero también, por los cuerpos estilizados, la forma del soporte y el aspecto teatralizado de la composición. El artículo redactado en un estilo figurado aspiraba a reprender la sumisión literaria vinculada a los acartonados manuales académicos. El artista interpretó dicho contenido a través de la representación de una figura humana desnuda y postrada

sobre un empedrado, resuelta de manera tradicional. Un cuerpo huesudo y encorvado oprime la espalda del debilitado hombre, hundiéndose sobre su piel una exuberante pluma de ave mientras enseña una carcajada. "La pluma es más poderosa que la espada", apunta el famoso proverbio literario, por lo que dicha imagen evoca tanto el universo intelectual como el sueño del vuelo, simbolizando la evasión hacia las ataduras de la servidumbre para echar a volar la imaginación. Las extremidades alargadas y la silueta estilizada de esta figura tienen antecedentes, por otra parte, en grandes tradiciones artísticas que emplearon escorzos, movimientos exagerados de los cuerpos y posturas complejas como reacción a la belleza clásica. En efecto, tanto la idealización del cuerpo desnudo del hombre como el alargamiento del rostro y las extremidades del personaje malévolo parecieran simbolizar dicha dualidad.

De todos modos, y aunque en algunas de las imágenes analizadas puede observarse una incorporación de los procedimientos formales tomados del movimiento de Breton, el mensaje de revolución social propiciado por este grupo es definitivamente relegado en las ilustraciones del pintor rosarino. Su actividad política estuvo más bien ligada a una serie de gestos y participaciones en revistas o agrupamientos que en la adopción explícita de un lenguaje estético para la revolución. No por ello su obra prescindió de genuinas preocupaciones sociales, las cuales dejó plasmadas en reiteradas ocasiones y a lo largo de todo su itinerario. De tal forma, y como el mismo Breton apuntaba en el primer manifiesto surrealista (1924): "Lo maravilloso no es igual en todas las épocas; participa oscurecida de una especie de revelación general de la que sólo nos llega algún detalle: las ruinas románticas, el maniquí moderno o cualquier otro símbolo capaz de conmover la sensibilidad del hombre durante cierto tiempo" (Breton, 2012: 33). Un testimonio que expone la auténtica preferencia de los surrealistas por la

obra de de Chirico en torno a los maniqués, la aproximación al sueño y la mentalidad infantil. Elementos que Warecki retoma y reelabora constantemente, incorporando atmósferas imbuidas de misterio, poses melancólicas y figuras de apariencia pétrea, en consonancia con las nuevas formas de figuración. Una particular indagación que articuló el universo de los seres y objetos inanimados junto a lo imposible, lo oculto y lo azaroso. En fin, un continuo devenir, también, entre una mirada sobre el sentimiento melancólico y paisajes oníricos donde asoman el erotismo y la violencia de los márgenes urbanos o la aspereza de la propia naturaleza. Emociones y representaciones a veces encontradas que constituirían un rasgo peculiar tanto en la obra gráfica como en la actitud artística de Ricardo Warecki.

NOTAS

1. Desde los primeros años de la década del cuarenta una formación heterogénea como la Agrupación de Artistas Plásticos Independientes, devenida poco después en Plásticos Democráticos, proponía una defensa hacia la cultura y la libertad individual en un contexto hostil caracterizado por los fascismos europeos, el golpe de Estado de 1943 y los conflictos que antecedieron al ascenso de Perón. Disuelto el primer agrupamiento y constituidos los Plásticos Democráticos en 1946, los objetivos eran ya claramente políticos y en oposición al gobierno nacional (Fantoni, 2011).
2. Periódico fundado por Ovidio Lagos en noviembre de 1867.
3. Los orígenes de esta entidad se remontan al mes de mayo de 1894. Luego de un breve accionar terminó por desaparecer y el 14 de marzo de 1920 resurge bajo la dirección de Alejandro Berrutti, quien es sustituido un año después por Julio Cabañero (Matar, 2011:18-22)
4. Según Pierre Bourdieu, las "propiedades de posición" refieren a las posiciones particulares que los actores pertene-

cientes al campo intelectual ocupan en él, lo cual establece un tipo determinado de "peso funcional" o de autoridad. Entre los artistas que ilustraban en la prensa o en las revistas culturales de la ciudad se encontraban asiduamente Julio Vanzo, Ricardo Warecki, Andrés Calabrese, Leónidas Gambartes, Pedro Gianzone y Juan Berlingieri. Luego había, también, participaciones esporádicas e invitaciones particulares desde la editorial a creadores significativos del campo artístico para ilustrar números específicos de alguna revista o secciones especiales de los diarios.

5. En la colección de ensayos *El lenguaje de la noche*, la escritora norteamericana Ursula K. Le Guin asocia según su interpretación de la obra de Carl Jung, la noche con el inconsciente y la luz solar con la expresión de la racionalidad. (Ceserani, *Ob.Cit.*: 115).

6. Los dos primeros publicados en el diario *La Capital* en enero y diciembre de 1940, respectivamente, y el tercero divulgado inicialmente en la revista *Paraná* de 1943 y más adelante, en 1949, editado como libro por Artes Gráficas Bartolomé de Buenos Aires.

7. Cfr. Entrada en el diccionario: Félix Molina Téllez.

8. Según un articulista anónimo del diario *La Capital* que recordaba las andanzas del escritor por el noroeste, la ilustración del artista apuntaba la aguja de una brújula hacia esta región del país, encerrando con una simbólica intención "un indio tañendo la quena, unas tinajas precolombinas, una dramática máscara y un cacto sobre un fondo de montaña". Un intenso colorido que oscilaba del ardiente rojo al amarillo y el negro le confería a este paisaje norteño rasgos alegóricos vinculados a la policromía de sus montañas y rocas, de sus formaciones geológicas y minerales y de sus diferentes superficies naturales. S/a (1940) "Tierra madura es un libro de F. Molina Téllez: Panorama del Folklore se subtitula esta obra de largo aliento" en *La Capital*, 7.I.1940, Rosario, p. 3.

9. *Gualicho*, témpera sobre papel, 1940, 43 x 30 cm (aprox.). El cartón humorístico representa a una bruja de ojos saltones y cabello encrespado, una figura a menudo asociada con animales como la cabra, el gato y el diablo. Hacia mediados de la década del '40 Gambartes inicia un repertorio temático centrado en las imágenes de brujas, hechiceras y en la representación de fórmulas mágicas como conjuros y sortilegios.

10. "Durante los siglos XVI y XVII, las brujas empezaron a ser representadas cada vez con más frecuencia cocinando o comiendo niños. (...) La metamorfosis final de la bruja,

acontecida a lo largo de los siglos XVIII y XIX, fue su transformación en una arpa tocada con un sombrero puntiagudo y una escoba, rodeada de pequeños diablos, figura que ha perdurado hasta la actualidad en la imaginación popular" (Burke, 2005: 171).

11. La visión de la ciudad como un lugar arqueológico envuelto en evocaciones mágicas y recuerdos tenía un interés constante en la obra de los surrealistas. (Fer, *Ob.Cit.*)

12. En esta asociación transitoria se aliarían, no sólo quienes luego serían compañeros del Grupo Litoral como Juan Grell, sino también una figura paradigmática dentro del arte moderno como Antonio Berni. Para Berni, el primer paso era, sin embargo, "ingresar a la Sociedad local y luego integrarse a la Confederación que organizaba Borlenghi", es decir, la CGT.

13. Como sostiene David Frisby "Al igual que el expresionismo, los teóricos y críticos sociales alemanes de la época abordaron el tema de la metrópoli y la experiencia urbana con cierta ambivalencia, y ocasionalmente con cierta hostilidad. O bien identificaban la metrópoli con las características más negativas de la sociedad, o describían la ciudad como escenario y ejemplar de una civilización de la fealdad, o bien la veían como fuente potencial de representaciones estéticas positivas, o como el escenario imprescindible para los modernismos estéticos" (Frisby, 2007: 260). De igual manera, Simón Marchan Fiz plantea que si un artista como Kirchner "acaba siendo seducido por la emoción que fluye de la contemplación de la vida en la metrópoli, G. Grosz también se zambulle en esta seducción, pero acabará por desplazarla hacia lo grotesco y la violencia de los contrastes sociales" (Marchan Fiz, 1986: 60).

14. El primero publicado en 1938 por Editorial América en la ciudad de Rosario y el segundo divulgado en el primer número de la Revista *Paraná* de 1941.

15. La xilografía fue presentada en el II Salón de Grabado Rosarino, llevado a cabo en 1944 en el Museo Municipal de Bellas Artes "Juan B. Castagnino". Junto a ella exhibió, además, una punta seca titulada *Los amantes* y una xilografía con el nombre *Usina*, esta última luego adquirida por la Comisión del respectivo museo.

16. En su clásico libro, Freedberg analizó las diferentes clases de respuestas generadas en el espectador por las imágenes religiosas y eróticas no sólo de la historia del arte, sino también dentro de una cultura visual más amplia que incluye figuras votivas, ilustraciones, carteles, así como pinturas y

esculturas. El poder de estas representaciones, según el autor, reside en su capacidad de afectar emocional e incluso mentalmente al receptor (Freedberg, 2011).

17. Para una visión panorámica del movimiento en nuestro país véase Iturburu, C. (1978) "La aventura surrealista y el expresionismo" en 80 años de pintura argentina: del pre-impressionismo a la novísima figuración. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, pp. 64-78; Constantin, M. T.; Wechsler, D. (2005) Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios de Europa y América. Buenos Aires: Longseller; Wechsler, D. et.al. (2006) Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal, 1930-1945. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo; Fantoni, G. (2014) Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora / UNR.

18. Publicado en el número 4-7 de la revista *Paraná* en el año de 1943.

19. Las vinculaciones de la naturaleza con las ideas de la divinidad y la moralidad han ido variando a lo largo de los siglos, acorde con las religiones y pensamientos filosóficos que las acompañaban. Los mitos sobre el poder de la naturaleza en la imaginación mística y la cultura norteamericana durante mediados del siglo XIX, han sido analizados en Novak, B. (2007) "Introduction: The Nationalist Garden and the Holy Book" en *Nature and culture: American landscape and painting 1825-1875*. New York: Oxford University Press (1980), pp. 3-14.

20. Publicado posteriormente en un libro de cuentos titulado *El libro del destino: relatos de optimismo, obsesión y fantasía*. S/e, Rosario, 1948.

106 21. S/t, s/f, óleo sobre tela, c.1945.

22. Sendas obras exhiben sorprendentes paralelismos: desde el tipo de encuadre adoptado hasta el parecido fisonómico –frente ancha, cabello peinado hacia atrás, mirada fija y profunda–; desde aspectos generales de la vestimenta –cuello abotonado y corbata roja– hasta el paisaje del fondo que en cada caso alude a un espacio geográfico y una cultura en particular.

BIBLIOGRAFÍA

• Abad De Santillán, D. (1967) *Gran enciclopedia de la provincia de Santa Fe*, Tomo II. Buenos Aires: Ediar, Sociedad Anónima Editora Comercial, Industrial y Financiera.

- Ariès, P. (2012) *Morir en Occidente: desde la Edad Media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (1975).
- Bachelard, G. (2012) *El aire y los sueños: ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: FCE (1950).
- Bourdieu P. (2002) *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*. Buenos Aires: Montessor (1966).
- Breton, A. (2012) *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta (1962).
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Crítica (2001).
- Ceserani, R. (1999) *Lo fantástico*. Madrid: Visor (1996).
- Cirlot, J. E. (1995) *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor (1991).
- Constantin, M. T.; Wechsler, D. (2005) Los surrealistas: insurrectos, iconoclastas y revolucionarios de Europa y América. Buenos Aires: Longseller.
- Clair, J. (1999) *Malinconia. Motivos saturninos en el arte de entreguerras*. Madrid: Visor (1996).
- De la Colina, R. (2006) *Juan Grela*. Rosario: GraficArte.
- Fantoni, G. (2011) *La diversidad de lo moderno. Arte de Rosario en los años '50*. Buenos Aires: Fundación OSDE.
- Fantoni, G. (2014) Berni entre el surrealismo y Siqueiros: figuras, itinerarios y experiencias de un artista entre dos décadas. Rosario: Beatriz Viterbo Editora/ UNR.
- Fer, B. (1999) "Surrealismo, mito y psicoanálisis" en Fer, B.; Batchelor, D.; Wood, P. *Realismo, racionalismo y surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*. Madrid: Akal, pp. 175-253.
- Freedberg, D. (2011) *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra (1989).
- Frisby, D. (2007) "La ciudad disuelta: la teoría social, la metrópoli y el expresionismo" en *Paisajes urbanos de la modernidad: exploraciones críticas*. Bernal/ Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes/ Prometeo (2001), pp. 255-286.
- Gómez, N. (2009-2010) "La representación del Infierno Devorador en la miniatura medieval" en *Memorabilia, Boletín de Literatura Sapiencial* n° 12, Valencia: Departamento Filolo-

gía Española de la Universidad de Valencia, pp. 269-287.

- Iturburu, C. (1978) "La aventura surrealista y el expresionismo" en 80 años de pintura argentina: del pre-impressionismo a la novísima figuración. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, pp. 64-78.
- Jay, M. (2007) "La desmágicización del ojo: Bataille y los surrealistas" en *Ojos abatidos: la denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid, Akal, (1993), pp. 163-199.
- Klibansky, R.; Panofsky, E.; Saxl, F. (2012) *Saturno y la melancolía: estudios de historia de la filosofía de la naturaleza, la religión y el arte*. Madrid: Alianza (1989).
- Marchan Fiz, S. (1986) "La pintura de la ciudad y la intensificación de la vida nerviosa" en *Contaminaciones figurativas. Imágenes de la arquitectura y la ciudad como figuras de lo moderno*. Madrid: Alianza, pp. 37-63.
- Matar, N. (2011) "El Círculo de la Prensa" en *Rosario, su historia y región* N° 99, Rosario: CEHDRE, pp. 18-22.
- Novak, B. (2007) "Introduction: The Nationalist Garden and the Holy Book" en *Nature and culture: American landscape and painting 1825-1875*. New York: Oxford University Press (1980), pp. 3-14.
- Roh, F. (1927) *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*. Madrid: Revista de Occidente (1925).
- S/a (1940) "Tierra madura es un libro de F. Molina Téllez: Panorama del Folklore se subtitula esta obra de largo aliento" en *La Capital*, 7.I.1940, Rosario, p. 3.
- Veliscek, E. (2013) "El río, el barrio y el paisaje: grabados de Ricardo Warecki y Santiago Minturn Zerva hacia los años cuarenta" en *Separata* N° 18. Rosario: CIAAL/ UNR, pp. 32-46.
- Warecki, R. (1946) "Carlos E. Uriarte, paisajista auténtico" en *Ecós. Revista ilustrada de la actividad social* N° 39, Rosario: S/e, p. 38.
- Wechsler, D. et.al. (2006) *Territorios de diálogo: entre los realismos y lo surreal, 1930-1945*. Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo.

DATOS DE AUTOR:

Elisabet Veliscek

Argentina

Licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. Doctoranda en Historia por la Universidad Nacional de Rosario. Profesora adscripta de Arte Argentino en la licenciatura de Bellas Artes de la misma casa de estudios. Afiliación institucional: Centro de Investigaciones del Arte Argentino y Latinoamericano (CIAAL / UNR)

Área de especialidad: Arte Argentino

E-mail: elisabet-veliscek@hotmail.com

REGISTRO BIBLIOGRÁFICO:

Veliscek, Elisabet. De la melancolía al horror. Una aproximación a la gráfica de Ricardo Warecki, en *La Trama de la Comunicación*, Volumen 20 Número 1, Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario. Rosario, Argentina. UNR Editora, enero a junio de 2016, p. 091-107. ISSN 1668-5628 - ISSN digital 2314-2634.

RECIBIDO: 30-06-2014

ACEPTADO: 30-09-2014